

Paul van Ostaijen avant-garde modernist?

door

Geert BUELENS

Het is een blijkbaar onontkoombare onhebbelijkheid van wetenschappers om de in wezen onkenbare en oncategoriseerbare werkelijkheid in al dan niet eenvoudig te verhapstukken schema's te willen vatten. Die schema's komen niet uit de lucht gevallen. Vereenvoudigd voorgesteld, onderzoekt de ene wetenschapper de werkelijkheid; hij of zij doet daarvan verslag; een volgende wetenschapper bestudeert op zijn of haar manier de werkelijkheid, vergelijkt de resultaten van die studie met het schema van de voorgangers, en past hier en daar een detail aan. Waarna een volgende ... enzovoort. Dat proces heet - met een *overstatement* waarvan wij allemaal het bespottelijke inzien - 'vooruitgang'. Aan het eind van die herschrijvingen en verbeteringen ligt dan het Beloofde Land, genaamd: de waarheid.

Toegegeven, ik schets een tamelijk karikaturaal en achterhaald beeld van ons bedrijf. De 'waarheid' hebben we intussen als een ideologische constructie ontmaskerd. De 'geschiedenis' leerden we beschrijven als 'een verhaal'. En toch, na de volgens sommigen postmoderne, al te postmoderne *Nederlandse literatuur, een geschiedenis* (onder redactie van Schenkeveld van der Dussen) worden in de neerlandistiek weer druk plannen gesmeed voor een nieuwe literatuurgeschiedenis: één die opnieuw durft te zeggen *wie es eigentlich gewesen ist*. Of toch zo ongeveer. Je kan je dan afvragen hoe de hedendaagse letteren in die nieuwe geschiedenis beschreven zullen worden. Is er iemand die durft te beweren dat hij weet *wie es eigentlich heute ist*? Het is theoretisch onmogelijk om het per definitie veranderende heden statisch te beschrijven, laat staan te categoriseren. En hoe categorieën aan te brengen in het verleden, als het veranderende heden ook voortdurend onze kijk op dat verleden aanpast? Aangezien er *evolutie* is, kunnen er geen 'categorieën' bestaan. Andersom: stel dat er wél categorieën bestaan, in welke categorie zit een soort/een genre/een auteur dan op het moment dat ze/het/hij transformeert in wat ik gemakshalve dan maar 'iets anders' zal noemen? De wetenschappelijke

oplossing voor dit dilemma is het toverwoord *continuüm*. Er is duidelijk evolutie, maar die loopt gestaag van het ene uiterste naar het andere. Het riskante aan het concept 'continuüm' zit 'm echter in de beide woorden 'gestaag' en 'uiterste'. Neem, bijvoorbeeld, de synchrone taal- of dialectcontinua waarmee sociolinguïsten zich bezighouden. Zij kunnen je keurig op een kaart tonen hoe mensen het dialect van een naburig dorp moeiteloos kunnen begrijpen in een continuüm van pakweg Oostende tot Berlijn, maar hoe dit feit op zich natuurlijk allerminst wegneemt dat de Oostendenaars de Berliners niet begrijpen wanneer elk zijn eigen dialect spreekt. Met andere woorden : hoe gradueel evolutie ook verloopt, de uiteindelijke verschillen kunnen best drastisch zijn. En ook het idee dat evolutie 'gestaag' of 'gradueel' gebeurt, moet ernstig gerelativeerd; evolutionaire biologen benadrukken dat er soms enorm grote 'sprongen' gebeuren in de evolutie. En de semantische implicatie van 'trapsgewijs opklimmen' die in 'gradueel' zit, impliceert een vooruitgangsidee die in de realiteit allerminst aanwezig is.

In de evolutie van het leven op aarde was de sprong die gemaakt is eerder drastisch. Toch is het niet noodzakelijk een Grote Sprong Voorwaarts geweest. Eerder een Sprong in het IJle. Twee begrippen zijn in deze context belangrijk : contingentie en schoksgewijze evolutie. Contingentie (de overtreffende trap van 'toeval' zo u wil) impliceert dat als ook maar één cruciale factor in de evolutie er niet was geweest (de bekendste is natuurlijk de meteoriet die waarschijnlijk het einde van de dinosaurussen betekende) ook wij er simpelweg niet waren geweest. Het droeve lot van de dinosaurussen geeft meteen ook een krachtig voorbeeld van hóc sprongsgewijs de evolutie kan verlopen : het sluiten van *Jurassic Park* markeerde immers meteen ook het begin van de heerschappij van de zoogdieren op aarde en zo alwéér de mogelijkheid om ooit bij de *Homo sapiens* terecht te komen.

Allemaal goed en wel, zal u zeggen, maar dit zijn wel de *Handelingen* van de Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis; niet een *reader* voor paleontologen. Inderdaad, maar die bedrijven zouden wel eens één en ander met elkaar te maken kunnen hebben. 'Paul van Ostaijen -avant-garde modernist?' heet deze lezing; met andere woorden : ik probeer een profiel van een auteur te geven, aan de hand van twee in de literatuurwetenschap en -historiografie veel gebezigde categorieën : de avant-garde en het modernisme. Met nogmaals andere woorden : ik moet in het werk van de auteur op zoek gaan

naar fossielen, naar *clues* die het me mogelijk maken om hem in een tijdvak te situeren, en in bepaalde stromingen die met dat tijdvak geassocieerd worden. Het woord 'stromingen' mag u hier overigens meteen ook in de niet-gebruikelijke, Heraclitische betekenis van 'in beweging zijnd' interpreteren. Die associatie relateert enkel op het éérste gezicht mijn fossielmetafoor : fossielen zijn versteend, terwijl de literaire geschiedenis dat allerminst is; steeds nieuwe inzichten leveren telkens een ander beeld op van de literaire evolutie. Hetzelfde geldt echter ook voor de biologie. Om de zoveel jaar wordt er wel ergens een nieuwe 'eerste mens' opgegraven. De wereldberoemde paleontoloog Stephen Jay Gould beschrijft in zijn boek *Wonderful Life* een indrukwekkende fossielenvindplaats uit het Cambrium (ongeveer 600 miljoen jaar geleden) genaamd Burgess Shales. Uit onderzoek naar de organismen in Burgess Shales blijkt dat er toen allerlei soorten leefden - de een al met onwaarschijnlijker lichaamsdelen en opties uitgerust dan de andere - die het uiteindelijk niet gehaald hebben in de *struggle for life*. En alleen al informatie over soorten die uitgestorven zijn, kan interessant zijn voor de reconstructie van de evolutie van fortuinlijker collega's. Waaruit dus blijkt dat ook in de zogenaamde 'harde' wetenschap niets vaststaat; bij elke nieuwe ontdekking kunnen concepten opnieuw beginnen schuiven.

En nu heb ik u eindelijk waar ik u - met mijn al te metaforische transgressies - hebben wilde : bij het niet vast staan der begrippen en categorieën. Want hoe definieerde Charles Baudelaire de moderniteit ook alweer? 'La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent.'¹ En hoe karakteriseerde Octavio Paz in zijn invloedrijke studie *De kinderen van het slijk* de avant-garde? Als een 'traditie van de breuk'², een zichzelf steeds sneller opvolgende reeks radicale breuken met wat voorafging. Met andere woorden : de avant-garde kan gedefinieerd worden in termen van 'evolutionaire sprong'. Zo weet u meteen hoe driewerf onmogelijk mijn opdracht hier eigenlijk is : de plaatsbepaling van de auteur Van Ostaijen (die over zichzelf schreef dat hij van ontsporen zijn levensprincipe had gemaakt³), binnen de concepten 'avant-garde/modernisme/moderniteit' (die op hun beurt gedefinieerd

1. C. Baudelaire, "Guys. Le peintre de la vie moderne", in *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire. L'art romantique*, ed. F.F. Gautier, IV (Paris, 1923), pp. 207-260 (p. 222).

2. O. Paz, *De kinderen van het slijk. Van de Romantiek tot de avant-garde. Essay* (Amsterdam, 1990²), p. 10.

3. P. van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza. Besprekingen en Beschouwingen* (Amsterdam, 1979), p. 5.

zijn in termen van veranderlijkheid en contingentie), en dit alles in het volle besef dat elke categorisering sowieso tot mislukken gedoemd is.

Om het niet nog onoverzichtelijker te maken, bespaar ik u de verschillende theorieën die geopperd zijn om 'avant-garde' en 'modernisme' te omschrijven en van elkaar te onderscheiden. Laat mij volstaan met de volgende werkdefinities als samenvatting. Met 'avant-garde' wordt verwezen naar de historische avant-garde, de razendsnelle opeenvolging van cubisme-futurisme-expressionisme-dadaïsme-constructivisme-surrealisme in het eerste kwart van deze eeuw. Een reeks -ismen die elk op hun beurt een radicale afrekening met de vigerende maatschappelijke en artistieke normen en waarden voorstonden. Modernisme wordt hier gezien als die stroming in de literatuur die op een (letterlijk en figuurlijk) veel minder *manifeste* manier een kritiek formuleerde op de door rationaliteit en vooruitgangsideeën beheerste negentiende-eeuwse maatschappij en die in de literatuur geassocieerd wordt met het vaak gefragmenteerde of door een complex centraal bewustzijn samengehouden werk van auteurs als Proust, Joyce, Eliot, Kafka en Woolf.⁴ Eén belangrijke terminologische opmerking moet hier nog bij worden gemaakt : in tegenstelling tot het modernisme waren de historische avant-gardismen in eerste instantie allerm minst *littéraire* fenomenen. De literaire -ismen vormden vaak afgeleiden van theorieën die eigenlijk in en voor de beeldende kunsten ontstaan waren. Aangezien mijn lezing Paul van Ostaijen betreft, is dat niet onbelangrijk. Van Ostaijen begon zijn carrière immers op achttienjarige leeftijd als kunstcriticus en lange tijd zou zijn beeldende-kunst-esthetica een stapje voor blijven op zijn poëtica. Zijn debuut liet allerm minst vermoeden dat hij de belangrijkste avant-garde-theoreticus uit ons taalgebied zou worden. In zijn recensie van een tentoonstelling van *Kunst van beden* uit april 1914 noemt hij het futurisme en cubisme 'poseurs-kunst' en roemt hij Vincent Van Gogh en Jacob Smits. Anderzijds betreurt hij het feit dat de tentoonstelling *Kunst van beden* haar naam allerm minst waarmaakt, aangezien ze werk toont 'dat dagteekent van gisteren, van eergisteren, van Methusalem's tijd als ge wilt, maar wis en zeker, niet van heden.'⁵ Net als Rimbaud vindt Van Ostaijen dat je absoluut modern moet zijn, van je eigen tijd. Die eigen tijd (met z'n music-halls, fietsen en trams) is over-

4. Dit modernismeconcept is losweg gebaseerd op : R.J. Quinones, *Mapping Literary Modernism. Time and Development* (Princeton, 1985), pp. 87-118.

5. Van Ostaijen, *Besprekingen en Beschouwingen*, p. 407.

duidelijk aanwezig in zijn poëziedebuut *Music-Hall* (1916) en in de onderwerpen die hij aansnijdt in zijn kritisch werk. Uit zijn essays over beeldende kunst blijkt dat hij zich in sneltreintempo het expressionistische vocabulaire heeft eigen gemaakt. En weer benadrukt hij het feit dat men op artistiek gebied achter loopt in dit land. Terwijl de kunstsnobs in het buitenland Picasso en Kandinsky kopen, houdt men hier nog altijd vast aan Les XX.⁶ Niet te verwonderen dat men hier met adjectieven als 'modern' en 'hedendaags' niet overweg kan. Van Ostaijen stelt zich in die kunstessays duidelijk een didactisch doel : de Europese avant-garde introduceren en aantonen dat ook de Vlaamse moderne kunst (van Ensor over Rik Wouters tot de gebroeders Jaspers) in dat verhaal kan worden ingepast. In navolging van de futuristen (die hij dus intussen duidelijk niet langer als poseurs ziet) benadrukt hij dat de dynamiek van het moderne leven zijn weerslag moet vinden in de moderne kunst. Die 'dynamiek' is voor hem echter vooral een geestelijke kwestie : het volstaat allerminst om een modern onderwerp als 'de sidecar' of 'de razende grootstad' te kiezen om modern te zijn. Hiermee zet hij een strijd in tegen avantgardistische oppervlakteverschijnselen die tot aan zijn dood zal duren. De moderne dichter weet volgens hem dat dynamiek in het hoofd zit, dat de beeldenreeksen in het gedicht via associatie tot stand komen en dat het exclusief aandacht schenken aan zogenaamd moderne onderwerpen niets met poëzie vandoen heeft : 'Eksklusivisme is gebrek aan instinct. De waarde van een boom in de stad niet ontdekken kan nooit een kwestie van theorie zijn, enkel een bedroevend gebrek aan instinct. Ganse scharen dichters komen, zelden is daaronder een rasdichter. Dat is de ganse zaak.'⁷

In 'Over het tragiese van de beweging' citeert hij aan het begin onder meer de Duitse expressionistische dichter en criticus René Schickele waar die - halfweg de Eerste Wereldoorlog - stelt : 'Dieser Krieg zeigt deutlich : die Neue Zeit.'⁸ Als geen ander was Van Ostaijen al vroeg overtuigd van het feit dat ook in het achterlijke Vlaanderen 'de nieuwe tijd' was aangebroken; die tijd bracht volgens hem : zelfbeschikkingsrecht, zowel op persoonlijk als op politiek vlak. Nadat de prefect van het Antwerps Atheneum de Vlaamsche Bond waarvan hij lid was had verboden om uit boeken van Herman Heijermans en August Vermeylen voor te lezen, rekende Van Ostaijen op een niet mis te verstane manier af met

6. Idem, p. 32.

7. Idem, p. 44.

8. Idem, p. 14.

hen die nog altijd niet doorhadden dat er een nieuwe generatie en een nieuwe tijd stonden te trappelen : 'Mijnheer Loos [zo heette de prefect, gb], wij willen van geene kastratie weten, wij willen lezen wat wij goedvinden; wij willen eindelijk, het klinkt misschien wel wat afgezaagd, ons eigen leven leven. De wijde wereld staat voor ons open, hoe jonger we zijn, hoe meer recht we hebben op de wereld. Wij zullen onze jeugd niet laten knakken door jullie goore pooten van menschen die tevreden zijn als ze thuis een paar warme pantoffels achter de kachel vinden.'⁹ En die pantoffelhelden bevonden zich ook in de Vlaamse Beweging, vond hij. Tijdens de Eerste Wereldoorlog belandde Van Ostaijen tot over zijn nek in het activisme; de nieuwe generatie had grootsse plannen voor Vlaanderen en de bezetter leek die - zo dachten de activisten tenminste - niet ongunstig gezind. Op een voor de historische avant-garde erg typische manier veroorloofden Van Ostaijen en Co zich in naam van 'het volk' activiteiten die allerminst democratisch gelegitimeerd waren. Blijkbaar hoorde dat bij hun voorhoedefunctie. In het lange titelgedicht van zijn tweede bundel *Het Sienjaal* (1918) beschrijft Van Ostaijen hoe een kleine groep uitverkorenen zich moet voorbereiden om het grote geluk onder de mensen te brengen. Zoals zovelen voor en na hem, raakt Van Ostaijen hier verstrikt in een avant-gardistisch sofisme : de kunstenaar wil wel het volk 'leiden', maar het volk heeft hem daar helemaal niet om gevraagd en heeft eigenlijk absoluut geen boodschap aan die moderne kunst. Matei Calinescu heeft er in zijn standaardwerk *Faces of Modernity* al op gewezen dat er eigenlijk twee avant-gardes zijn (een politieke en een artistieke) en dat die - hoewel ze beide willen afrekenen met dezelfde heersende waarden - per definitie op gespannen voet leven met elkaar.¹⁰ Avant-gardekunst blijkt immers allerminst geschikt als propagandamiddel. De artistieke avant-garde loopt door haar fanatieke vernieuwingsdrang voortdurend haar eigen publiek voorbij, en vraagt zich vervolgens verwonderd af waarom niemand naar haar luistert.

De met dit besef gepaard gaande desillusie overviel ook Van Ostaijen toen hij in Berlijn al snel ontdekte dat er een groot verschil was tussen de vreedzame activistische revolutie zoals die werd gepredikt in zijn eigen poëzie en in avant-gardetijdschriften als *Die Weissen Blätter* en *Der Sturm*, en het straatgeweld tijdens de

9. Idem, p. 411.

10. M. Calinescu, *Faces of Modernity. Avant-garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington, London, 1977), pp. 112 e.v.

revolutie van november 1918. Gevolg was onder meer dat hij in recordtempo de evolutie doormaakte van humanitair expressionisme naar een gematigde vorm van dadaïsme (op zich overigens al een *contradictio in terminis*). Hij wou afrekenen met de bestaande hypocrisie die alle ingrijpende veranderingen tegenhoudt in de kunst, politiek, religie en wetenschap. Het machteloos makend gevoel van stagnatie vond een (ge)weld(d)adige eruptie in zijn in Berlijn geschreven bundel *Bezette Stad* (1921) : 'alles beproefd/wij zijn aan 't einde van alle ismen isthmen/van alle katedralen/van alle profeten/van alle kateders/staan paf/met het enige positieve/dat wij 't verdommen nog een mik te doen', klinkt het in het openingsgedicht.¹¹ De Westerse cultuur maakt een crisis door ('de necropolis van de Acropolis'¹²) en alle mogelijke aspecten van de officiële en subcultuur (of zo u wil : 'high' en 'low culture') worden mee op het Medusavlot gehesen : 'NIHIL/dat is het woord/vernietiging/God godsdienst metafiziek kerken kunst bordelen geest/lig nou niet te klessen/vernietigen'.¹³ Het vernietigen van alles om daarna verder te kunnen, is een idee dat al voor de Eerste Wereldoorlog door Marinetti was verwoord in het tiende artikel van het Futuristisch manifest : 'Wij willen de musea vernietigen, de bibliotheken, academies van elk [sic] soort'.¹⁴ Een echo hiervan vangen we ook op in een brief die Van Ostaijen aan Frans Van Gelder schreef in oktober 1920, toen hij aan *Bezette Stad* bezig was : 'elke herhaling is zinloos. Bizonder zinloos is het opeenstapelen van boeken en bibliotheken en schilderijen in musea. Een ketting van herhalingen en geen einde te zien'.¹⁵ Toch was Van Ostaijen veel minder futuristisch of dadaïstisch dan deze passages kunnen laten vermoeden. In *Bezette Stad* resoneert de hoop op een nieuw, communistisch begin. En achter de oproep om het verleden te begraven zat veeleer opgekropte frustratie omdat de nieuwe kunst waarvan hij zichzelf als heraut zag niet de impact had die hij graag had gewild, en vooral ook zich niet ontwikkelde zoals hij dat graag zou hebben gehad.

11. P. van Ostaijen, *Verzameld werk. Poëzie. Bezette Stad en Nagelaten Gedichten* (Amsterdam, 1979), p. 10.

12. Idem, p. 16.

13. Idem, p. 148.

14. F.T. Marinetti, "Futuristisch manifest", in *Historische avant-garde. Programmatistische teksten van het Italiaans Futurisme, het Russisch Futurisme, Dada, het Constructivisme, het Surrealisme, het Tsjechisch Poëtisme*, ed. F. Drijkoningen e.a. (Amsterdam, 1982), p. 68.

15. G. Borgers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie* (Amsterdam, 1971), p. 397.

Net in dezelfde periode immers probeerde Van Ostaijen zowel in Duitsland als in Antwerpen een kunstenaarscollectief op te richten dat het expressionisme een nieuw elan moest geven. Terwijl de eerste generatie expressionisten was gesneuveld (Marc en Macke) of gearriveerd (Klee en Kandinsky), probeerde Van Ostaijen zijn Duitse schildersvrienden Stuckenberg, Muche en Topp te overhalen om samen tentoon te stellen; hij zou de catalogi schrijven en zo het 'reine Expressionismus' promoten.¹⁶ Niet voor het laatst toonde Van Ostaijen zich het zuiverst in de leer. De schilders steunden hem wel in zijn streven, maar verkozen uiteindelijk om tentoon te stellen via impressario's en galerijen die hen meer geld opbrachten. Zo gaven ze uiteindelijk zelf toe aan de volledige burgerlijke recuperatie van het expressionisme. Grote collectioneurs en musea begonnen expressionisten aan te kopen - hét sociologische bewijs dat de stroming over haar artistiek-inventieve hoogtepunt heen was. Van Ostaijen had dat echter anders begrepen. In zijn kunstessays en brieven uit die tijd zet hij uiteen hoe hij die evolutie zag. Terwijl in Duitsland de Nieuwe Zakelijkheid van schilders als Otto Dix het avant-garderoer overnamen en Picasso zowaar à la Ingres begon te schilderen, riep hij op om de basispremissen van de moderne kunst verder door te denken. Al in 1918 had hij in 'Ekspressionisme in Vlaanderen' verwezen naar het (overigens door de evolutieleer van Darwin geïnspireerde) manifest van Der Blaue Reiter en naar Kandinsky's uitspraak dat het kunstwerk ontstaat vanuit een 'innere Notwendigkeit'. In het begin associeerde Van Ostaijen die innerlijke noodzaak vooral met de eerder romantisch aandoende 'zieleddrang'¹⁷ van de scheppende kunstenaar. Later zou echter steeds meer de nadruk komen te liggen op de 'noodwendigheden' van het kunstwerk en de uitschakeling van het al te subjectieve en particuliere: 'Het streven naar ontindividualisering is de maatstaf naar dewelke te meten is het goddelike in de kunst.'¹⁸ De moderne kunst moet opnieuw aansluiten bij de haast anonieme gemeenschapskunst uit de late middeleeuwen. De romantische expressionismevariant - met zijn hang naar persoonlijke pathetiek en het vervormen van mensen en dingen - had met het kassucces van de film *Het cabinet van Dr. Caligari* ook commercieel burgerrecht verworven; die stroming aanzag Van Ostaijen

16. F. Bulhof, *Eine Künstlerfreundschaft. Der Briefwechsel zwischen Fritz Stuckenberg und Paul van Ostaijen 1919-1927* (Oldenburg, 1992), p. 67.

17. Van Ostaijen, *Besprekingen en Beschouwingen*, p. 59.

18. Idem, p. 144.

echter als een artistiek compromis. In een poging om de terminologische verwarring die hiermee gepaard ging op te klaren, begon hij steeds vaker over 'kubisme' of 'constructivisme' in plaats van 'expressionisme' te spreken. Zo bijvoorbeeld in het manifest voor *Sienjaal* - het tijdschrift dat hij met zijn Antwerpse kunstbroeders wou beginnen : "'Sienjaal" zal zijn het orgaan van de konstruktieve richting in de nieuwe kunst, duidelijkshalve van het geëmansipeerd kubisme [...]. De konstruktieve richting sluit weer aan bij de traditie, bij de absolute wetten van de kunst; daarom voert deze richting van het klassicisme weg en staat tegenover elke neo-klassicistische poging."¹⁹ Ook dit tijdschrift zou uiteindelijk niet verschijnen; niet alleen waren er nauwelijks mensen die intekenden, de betrokken kunstenaars raakten het ook niet eens over het manifest. In de aanloop naar het schrijven van dat manifest was er overigens al duchtig gediscussieerd; vooral met Paul Joostens werd Van Ostaijen het maar niet eens en, zich duidelijk ironisch bewust van zijn eigen doctrinaire aard, schreef hij als Paulus I, de Paus van Halensee, een bulla waarin hij Joostens excommuniceert uit de 'H. Kubistische en Flamingantiese Kerk'. Later zou Joostens hierover zeggen : 'Thans voerde P.V.O. de rol van Paus van Halensee die zijn bulla's over de wereld liet rollen en wij kregen het gepantserd of geëmancipeerd kubism. Onnodig te zeggen dat de kunstenaars nooit in de gelederen der Tucht marcheeren. De commandos brachten scheuringen, dwaalingen, ketterijen en ongehoorzaamheden te weeg.'²⁰ *The history of the avant-garde in one and a half anecdote*, kortom. Van het geëmansipeerd kubisme is nooit meer iets vernomen.

Na zijn Berlijnse avontuur lijkt het grote avant-gardistische vuur grotendeels uitgedoofd. Van Ostaijen kan genieten van amnestiemaatregelen maar moet het leger in en maakt daar de grootste persoonlijke en artistieke crisis door uit zijn bestaan. '[D]e innerlike krisis word ik [...] weer beter gewaar', schrijft hij vanuit het leger aan zijn vriendin Emmeke, 'Krisis die naar een oplossing wil, maar er niet toe komt. Met het eerste elan is het nu uit. La toute jeune jeunesse is voorbij. En dikwijls voel ik dat als een groot verlies. [...] Was wird werden? Wat zal ik worden? Kapitale vraag, waarop ik sedert een half jaar geen antwoord weet. Ben ik een puberteitsbegaafdheid? En is dat wat ik kunst meende ten

19. Idem, p. 127.

20. P. Joostens, "Paul van Ostaijen herdacht", in *Paul van Ostaijen*, ed. Jozef Muls (Antwerpen/Brussel/Leuven, 1928), p. 40.

slotte niets meer dan de overvloed van de eerste orgasme-drift.²¹ De vraag stellen is ze beantwoorden. Er treedt een grote versobering op in zijn lyriek en het orgastische elan waarop zijn werk tot en met *De Feesten van Angst en Pijn* (1921) en *Bezette Stad* (1921) was gebaseerd, beschouwt hij steeds explicieter als een on-lyrisch element. Zo veroordeelt hij de poëzie van Achilles Mussche en Wies Moens vanwege 'het mateloos uitbuiten van het élan'.²² Om de Darwinistische metaforiek nog even boven te halen : Van Ostajen heeft zelf zijn poëtica en poëzie aangepast aan de veranderde omgevingsfactoren, en dichters die dat niet hebben gedaan worden door zijn 'natuurlijke selectie' genadeloos weggemaaid.

Erupties spaart hij intussen op voor zijn grotesk proza waarin hij op een volstrekt unieke manier de idealistische fundamenten van onze maatschappij onderuit blijft halen. Waan en hypocrisie, de absurde heerschappij van de lege doos genaamd 'gezond verstand', de verabsolutering van de logica die vaak hand in hand gaat met een onwrikbaar geloof in de vooruitgang en het eigen principiële gelijk - ze moeten er allemaal aan geloven. Als een ware modernist ziet Van Ostajen het relatieve van elk standpunt in. (Maar je zou net zo goed kunnen beweren dat de vernietigende humor waarmee hij in de grotesken de burgerlijke maatschappij te lijf gaat 'avant-gardistisch' is.)

Het 'gezond verstand' krijgt het ook hard te verduren in zijn essays. Maar meer nog dan aan inhoudelijke meningsverschillen, begint Van Ostajen zich te ergeren aan de toon waarop anderen kritiek en poëzie bedrijven. In een literair klimaat dat bol staat van de valse pretenties ('eeuwigheidswaarde', 'ethiese roeping') legt hij meer en meer nadruk op het belang van plezier en spel. Hij introduceert een 'cabaret-idee'²³ dat verdacht veel weg heeft van de literaire tournees die nu door ons land trekken. Bekend is ook de volgende ironische passage : 'U hebt volkomen gelijk, mijnheren, ik amuseer mij maar en jullie, kosmiese dichters, verandert het wezen van de wereld. Ik sta 's morgens op met het probleem : "Wat kan ik nou wel doen wat nog niet gedaan is." [...] [Na *Bezette Stad*] werd ik een doodgewoon dichter, dit is iemand die gedichtjes maakt voor zijn plezier, zoals een duivemelker duiven houdt. Ik maak geen aanspraak op de medalje van burgerdeugd.'²⁴ Deze uitspraak is natuurlijk een boutade; Van

21. Borgers, *Paul van Ostajen*, p. 462.

22. Van Ostajen, *Besprekingen en Beschouwingen*, p. 162.

23. Idem, p. 159.

24. Idem, p. 330.

Ostaijens strict-dogmatische periode mocht dan misschien wel voorbij zijn, louter voor zijn plezier en geheel vrijblijvend was zijn poëziepraktijk allerminst. Ondanks alle grappen en grollen bleef poëzie in alle opzichten centraal staan in zijn leven. Het citaat klopt echter wél waar Van Ostaijen benadrukt dat hij elke dag iets nieuws wil doen. Meer dan wie ook in onze literatuur in het interbellum, maakte hij zich Ezra Pounds modernistische credo 'Make it New' eigen. In zijn polemieken met Moens benadrukt hij dat de dichter steeds 'nieuwe goocheltoeren'²⁵ moet vinden; door zijn nieuwe en verrassende kijk op de dingen houdt hij het publiek wakker. En een half jaar voor zijn dood zal Van Ostaijen in verband met de poëzie van Marsman nog opmerken: "Waarom stelt Marsman zich soms de beide vragen: "Hoe maak ik een goed gedicht? Hoe maak ik een nieuw gedicht?" en waarom meent hij, dan weer iets later, dat het ene zonder het andere kan?"²⁶ Voor Van Ostaijen hoorde je *vanzelfsprekend* modern te zijn. Zijn 'Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst' begint hij met de uitspraak dat het gebruik van 'het bijvoeglijk naamwoord "modern" [...] een pis-allerder uitdrukking' is. En hij verwijst dan naar Cocteau die ergens gezegd zou hebben dat het ongeveer hetzelfde is om van je eigen 'moderniteit' te getuigen als om te verklaren dat je een 'mens der middeleeuwen' bent.²⁷ Van Ostaijen vond dat het woord 'modern' te pas en te onpas opdook en als gezagsargument werd gebruikt om het werk van minderwaardige dichters alsnog enige allure te geven. De 'duivenmelkersuitspraak' die ik zonet aanhaalde, moet dan ook in die polemische context worden gelezen. Het essay waarin dit fragment voorkomt, werd niet toevallig opgenomen in de bundeling met de veelzeggende naam *Self-defence*. Meer en meer had Van Ostaijen het gevoel dat hij alleen stond en dat zijn poëtica gemarginaliseerd werd. Op een subtiele manier probeerde hij in zijn kritieken de pseudo-modernistische hogeborstzetterij van de tegenpartij te ontmaskeren en tegelijkertijd ging hij zelf op zoek naar het geheim van de 'tot op heden nog weinig bestudeerde bacil'²⁸ lyriek, naar de kern van wat moderne poëzie wél kon zijn.

Van Ostaijens ergernis aan een oppervlakkig modernismebe-grip loopt als een rode draad door de korte en meestal door en

25. Idem, p. 163.

26. Idem, pp. 394-395.

27. Idem, p. 264.

28. Idem, p. 377.

door ironische boeknotities die hij vanaf januari 1924 in *Het Overzicht* en *Vlaamsche Arbeid* publiceert. Eén van zijn vaste opmerkingen betreft een volgens hem verkeerd begrip van één van de vormelijke kenmerken van de moderne poëzie : de vrije verzen. Zo begint hij bijvoorbeeld zijn bespreking van de *Vingt-deux poèmes belges* van Ter Lasne als volgt : ‘Twee-en-twintig gedichten in proza, - de auteur altans meent dat het gedichten zijn en proza is het zeker.’²⁹ Met andere woorden : ook de dichter Ter Lasne is aan de illusie ten prooi gevallen dat het volstaat om een regel voor het einde van het blad af te breken om van poëzie te kunnen spreken. Van Ostaijen merkt enigszins sarcastisch op : ‘De heer Ter-Lasne is een modern dichter. Hij wil van verzen niet meer horen spreken en zal de verskunst uit haar laatste gebied verdringen’.³⁰ De Antwerpse dichter is het echter altijd om dat laatste gebied der verskunst te doen geweest. In een langere recensie van het werk van Paul-Gustave Van Hecke gaat hij dieper in op die prosodische kwestie : ‘De criticus van vroeger had het op het punt prosodie vrij gemakkelijk. Hij kon zeggen : “elf syllaben in dit alexandrijn, pas op, Jantje, dat het niet meer gebeure.” Het vers-librisme daarna had het nog gemakkelijker. Het zei ongeveer zo : “Dicht maar zoals je gebekt ben (A midi - le sacristain de Loochristi - vide douze verres de bière); as je goed gebekt bent, dan zal het natuurlijk ook wel goed gedicht zijn. Ben je integendeel slecht gebekt, dan helpt ook geen prosodie. Toe, Janmaat, vooruit, probeer je talent maar.” De schijn na behoort de moderne dichtkunst tot het vers-librisme.’³¹ Van Ostaijen was het echter niet om de schijn te doen, maar om de ontmaskering daarvan. ‘Het standpunt der moderne poëzie in zake prosodie kan misschien als volgt worden voorgedragen : geen wetten der prosodie kunnen de wetmatigheid van het lyries ritme uitdrukken. Nochtans is er een wetmatigheid.’ Ik parafraseer even : de ware modernistische dichter gelooft niet in een vaste vorm (bijvoorbeeld het sonnet), maar de volslagen metrische willekeur waarmee nogal wat zogenaamd modernen dichten is evenzeer naast de kwestie. Of zoals Van Ostaijen het verder uitdrukt : ‘De jongere dichters nu verwerpen het te dichten op de wijze van klinkt het niet zo botse het [...]. “Integendeel”, oordelen zij, “span u in deze wetmatigheid te vinden waartoe wij, evenmin als welke ars poetica, u de formule kunnen geven. Ge kunt het vergelijken met de be-

29. Idem, p. 516.

30. Idem, p. 517.

31. Idem, p. 241.

grippen recht en gerecht die zich evenmin schitterend dekken. Maar het vers-librisme is slechts wat daarna komt : het nage-recht".³²

Een impliciete constante in Van Ostaijens commentaar in die korte besprekingen is dat het gros der Vlaamse en Nederlandse dichters eigenlijk geen dichters zijn. Eerder citeerde ik al de volgende uitspraak uit 1918 : 'Ganse scharen dichters komen, zelden is daaronder een rasdichter. Dat is de ganze zaak.'³³ En acht jaar later geldt dat nog altijd. Zo is er de klacht over de gemiddelde kwaliteit van de 'latere vlaamse modernen, die niets uit de zintuiglijke wereld in hun lyriek wisten over te brengen', of 'sommige modernistische dichters, wier realisering in geen verband meer staat met het voor hun kracht alleszins veel te ver gelegde doel'³⁴ of 'de onmachtige schooljongenstaal van zozeid modernistische skribenten'³⁵. De modernen, lijkt Van Ostaijen te willen zeggen, hebben dan misschien wel kosmische ambities, hun technisch bereik reikt nauwelijks tot aan het eind van hun eigen straat. 'Naast mekaar : anekdotiese gedichten (Vanités) en - hoe kan het ook anders bij een modern dichter? - kosmiese.' Aldus Van Ostaijen in een korte bespreking van *Pêle-mêle* van Willy Koninckx, een dichter die overigens nog een ander kenmerk vertoont waarmee hij de Antwerpse criticus de gordijnen injaagt : 'Niet minder heeft de dichter Willy Koninckx de wetenschap dat, in moderne gedichten, vergelijkingen kant noch wal mogen raken onder de knie. "La nuit est simple comme un cou de jeune fille." Ja, zo simpel zijn ook de gedichten van W. Koninckx.'³⁶ Maar zo simpel was het niet voor Van Ostaijen; zowel in de paragraaf 'Over Expressionistische techniek' in het essay 'Modernistische dichters' als in zijn poëtische meesterstuk, de 'Gebruiksaanwijzing der lyriek', zou hij zich tegen het al te gemakkelijke gebruik van beelden, vergelijkingen en metaforen in moderne poëzie verzetten : 'Het beeld noem ik een indringster met onderofficieremanieren. Zijn beroep op het verstand is een vervelende dissonante in de lyriek en dat soort methode van "jullie links, de anderen rechts" van vergelijkende en vergeleken term stoort mijn gesloten lyriese ont-

32. Idem, pp. 241-242.

33. Idem, p. 44.

34. Idem, p. 527.

35. Idem, p. 523.

36. Idem, p. 522.

roering. Het beeld is ornamentaal, maar ik wil wezenlike diepten en geen schablone.³⁷

Een andere, volgens Van Ostaijen, cruciale misvatting over moderne poëzie is dat het zou volstaan om een gevoel gewoon te benoemen : 'de mening dat een toestand - niet het verwoorden daarvan - op zich-zelf belangwekkend'³⁸ zou zijn. Dit euvel wreef hij zowat alle dichters aan, van Alice Nahon tot Gerard van Duyn, en van Wies Moens tot Marnix Gijsen en Karel van den Oever. Van Ostaijen is één van de eersten geweest om het cruciale verschil duidelijk te maken tussen emoties in het leven en gevoel in de kunst. De gevoelens in een gedicht moeten niet noodzakelijk op emoties in het leven gebaseerd zijn, ze moeten in het gedicht de juiste formele weergave krijgen. En daar mangelde het bij zowat alle moderne dichters aan.

In hun krampachtige poging om modern te lijken, verlegden de Vlaamse dichters in het interbellum vele grenzen. Niet alleen die van de prosodie, het beeldgebruik, de poëtische goede smaak en het gevoel; ook wat de spelling betreft, worden er grenzen doorbroken. In dit verband merkt de dichter die in 1996 tijdens zijn herdenkingsjaar zélf als interessant-modern werd versleten omdat hij de progressieve Kees van Kootenspelling hanteerde, bij een nieuwlichter als Jos Henskens op : 'dat hij jong is, merk je daaraan dat hij "kresjendo" schrijft in plaats van "crescendo"; binnenkort krijgen we "kommievajasjeur"'.³⁹ En Van Ostaijen gaat verder : 'Maar waarom ook niet, zijn wij geen Vlamingen, d.w.z. hebben wij geen onvervreemdbaar recht op disciplineloosheid?'⁴⁰ Dat was dus een retorische vraag; in een land waar (lichtge)wichten als Alice Nahon een staatsprijs voor letterkunde konden ontvangen, voelde Van Ostaijen zich niet geheel ten onrechte totaal miskend door hen die meenden iets van poëzie te kennen. Helemaal erg werd het voor de overtuigde autonomist Van Ostaijen natuurlijk wanneer in de beoordeling van poëzie ook extra-poëtische argumenten meespeelden; in zijn vernietigende kritiek van Nahon geeft hij al aan dat haar uitgever op een schandalige wijze misbruik maakt van haar ziekte : 'Nooit, voor zover ik weet, werd, in onze literatuur, de burgerlijke toestand

37. Idem, p. 378.

38. Idem, p. 519.

39. Gespeld op de fonetische manier waarop men in de jaren zeventig woorden als odeklonje / eau de cologne spelde; waarmee is aangetoond dat ook Van Ostaijen een ziener was.

40. Idem, p. 532.

van een dichter op zulke commerciële wijze voor reclame-doeleinden uitgebuit.⁴¹ Ook op een ander moment toont Van Ostaijen zich als de ontdekker van wat ruim dertig jaar later bij de doorbraak van de rock&roll *street credibility* zou worden genoemd. Vrij vertaald : de blues kan alleen gezongen worden door arme, oude negers en rock&roll door arbeidersschoffies. Van Ostaijen noemde dat naar aanleiding van Achilles Mussche en zijn stads-genoot Maurits De Doncker 'het ideaal van de averechtse stamboom. Dat ideaal impliceert dat je, in tegenstelling met de oudere strekking naar het aristokratiseren van je voorvaderen, tans daarnaar moet streven je familie zoveel mogelijk in "het sjofele" te situeren.'⁴²

Je kan je de vraag stellen wat moderne poëzie voor Van Ostaijen dan wel moet zijn. Op technisch vlak gaf ik al aan dat beeldassociaties worden verkozen boven metaforen en dat de dichter verwacht wordt zonder hulp van wetten of recepten de interne spanning tussen lettergrepen en klanken uit te bouwen. Een dichter moet verder ook beschikken over een oor voor 'de diepere zin van het nederlandse woord'⁴³ en in de opbouw van het gedicht moet elk onderdeel op zich zelfstandig lyrisch kunnen bestaan (de aseïteit); een nu haast volledig vergeten dichter waar Van Ostaijen deze kwaliteiten in terugvindt, is Paul Verbruggen. 'Van een moderniteit die de meeste modernen nauwelijks vermoeden of durven vermoeden, zo is Paul Verbruggen modern waar zijn voorstellingswereld opnieuw wordt bepaald door verlangens naar de primaire geestelijke goederen.'⁴⁴ Van Ostaijen is hier schijnbaar weer *contraire* en polemisch (hij vindt modern wat anderen niet eens opmerken en wat zij modern vinden vindt hij maar niks), maar hij geeft tegelijkertijd ook aan waar het hem inhoudelijk om te doen is in moderne poëzie. Niet het futuristische gedaas van sidecars en machines, niet het gemeenschapsgebaseel van mensenliefhebbers en andere humanitairers; maar wel 'verlangens naar de primaire geestelijke goederen', zoals hij die terugvindt bij Verbruggen, maar bijvoorbeeld ook in de haast anonieme middeleeuwse kunst van de miniaturisten en mystici waar hij zo vaak naar verwijst.

Maar uiteindelijk verdedigt ook Van Ostaijen het standpunt dat in de lyriek alles is toegelaten, zolang het maar met kennis van

41. Idem, p. 312.

42. Idem, p. 530.

43. Idem, p. 523.

44. Idem, p. 210.

zaken wordt toegepast. Deze stelling laat zich het best illustreren door Van Ostaijens geniale commentaar op Tristan Tzara's bekende dadaïstische poëzierecept dat stelt dat je willekeurige woorden uit de krant moet knippen en die willekeurig naast elkaar moet plaatsen : 'Zelfs dit recept is uitstekend', aldus Van Ostaijen, 'Seulement, il faut savoir découper un journal.'⁴⁵

Dat kwalitatieve standpunt verdedigt hij tot het einde van zijn leven. Eén van de belangrijkste gebeurtenissen in die laatste maanden is het ontstaan van het tijdschrift *Avontuur*. In zijn hevige, avant-gardistische dagen streefde hij er voortdurend naar een eigen blad te hebben om zijn revolutionaire kunstideeën te kunnen uitdragen. Pas jaren later, op het moment dat hem letterlijk en figuurlijk de adem ontbrak om nog hoog van de toren te blazen, slaagde hij er alsnog in om dat eigen forum op te richten. De 'cirkulaire' die hij schreef om de blijde geboorte te melden, kan je eigenlijk lezen als een ironische afrekening met zijn eigen avant-garde verleden. Na de apodictische en ronkende verklaringen die hij zeven jaar eerder nog had afgelegd in het manifest voor het - eveneens conform de avant-gardetraditie nooit verschenen - tijdschrift *Sienjaal*, klinkt Van Ostaijen in begin 1928 veel bescheidener, maar niet minder beslist : 'Wij zien in dat een tijdschrift zonder verklaring werkelijk niet de aandacht verdient. Voor alles een verklaring of, zoals men ook pleegt te zeggen, een geloofsbelijdenis, of anders nog : een literair, een artistiek credo. Deze geloofsbelijdenis is zoveel als de ziel van een tijdschrift, de adem, het goddelijke 'ohm' der Aziaten. Gelijk een koe een kalf, zo draagt het literaire credo het tijdschrift. Althans zo meent men. En menen is een gevaarlijke wet.' En waar hij vroeger een blad wilde dat enkel zijn strekking zou promoten, wil hij nu gewoon kwaliteit brengen, los van de ook toen al danig florerende literaire kappelletjes : '*Avontuur* namelijk moet een tijdschrift zijn waarin niet streng daarop gelet wordt tot welke "school" of "richting" de auteur behoort : *Avontuur* zou in deze een zuiver kwalitatief standpunt willen innemen.' En hij geeft dan 'Het gebed voor de galg' van Richard Minne als voorbeeld. Dit gedicht 'heeft zeker evenveel facetten waardoor het als nieuw kan gelden als talrijke expressionistische gedichten.'⁴⁶ Met andere woorden : de ook in de literatuurgeschiedenis zo vaak gehanteerde oppositie tussen de expressionisten van *Ruimte* en de neo-classicisten van *'t Fonteinje* is al te

45. Idem, p. 522.

46. Idem, p. 400.

eenvoudig; Van Ostaijen zou veel eerder een gedicht van Fonteinier Minne opnemen dan eender welk zogenaamd 'modernistisch' werk van Wies Moens of zelfs Victor Brunclair.

Samenvattend zou je dus kunnen stellen dat Van Ostaijen in de nauwelijks veertien jaar waarin hij literair actief was, de lange, spannende en vaak vermoeiende weg heeft afgelegd van doctrinair naar relativist, van idealist naar scepticus, van avant-gardist naar modernist. In deze context lijkt het onderscheid dat de Amerikaanse literatuurwetenschapper Ricardo Quinones maakte tussen avant-garde en modernisme - hoe relatief ook - ook op Van Ostaijen van toepassing. Quinones ziet de avant-garde als een cruciale factor in het openbreken van conventies en vastgeroeste patronen, maar de eigenlijke vruchten van die arbeid werden veelal geplukt wanneer de *hausse* van de avant-garde alweer voorbij was. En in die context gezien is het verschil tussen enerzijds *Over dynamiek* en *Bezette Stad* en anderzijds de *Gebruiksaanwijzing der lyriek* en de *Nagelaten Gedichten* misschien wel dat uit die tweede categorie een 'personal appropriation that resulted in fuller aesthetic experiences'⁴⁷ spreekt. De instant-revolutionaire kracht van die werken is dan misschien opvallend kleiner, hun houdbaarheidsdatum lijkt omgekeerd evenredig verlengd.

Tot besluit keer ik nog even terug naar mijn Darwinistische begin. Eén van de redenen waarom Van Ostaijen tot de *survivors* mag worden gerekend is misschien wel dat hij consequent geëvolueerd is. Zo geldt voor hem wat hij zelf over het kubisme zei: 'het [...] is alvast geen kunstcritieker die er een grote verdienste in ziet nooit te evolueren: steeds bij zijn opinie te blijven.'⁴⁸

Achteraf gezien zou ook op grotere schaal die geestelijke agilitéit en dat aanpassingsvermogen wel eens een essentiële eigenschap van het modernisme kunnen zijn. In het begin van mijn verhaal citeerde ik een definitie die Baudelaire gaf van de moderniteit: 'la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent'. Die zin liep echter nog even door: het vluchtige en contingente vormen immers slechts de helft van het verhaal 'dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable'. In dat opzicht lijken Baudelaire en Van Ostaijen tijdgenoten. Ook de Vlaamse dichter geloofde immers in het bestaan van eeuwige Platoonse ideeën en van een ziel die zich, te midden van de vluchtige chaos van alledag, die ideeën intuïtief kan herinneren en er een zuivere vorm aan kan geven.⁴⁹

47. Quinones, *Mapping*, p. 17.

48. Van Ostaijen, *Besprekingen en Beschouwingen*, p. 116.

49. Idem, p. 137.

De vraag die dan noodgedwongen onbeantwoord moet blijven is of ook die vormen en de door de bacil 'lyriek' geïnfecteerde woorden eeuwig zijn. Want zelfs al ben je geneigd te denken dat Van Ostajens *Verzamelde Gedichten* onsterfelijke klassiekers bevat, het ook door hem verworven scepticisme is uiteindelijk de enige zekerheid die ons rest.